



Nau Literária: crítica e teoria de literaturas • seer.ufrgs.br/NauLiteraria

ISSN 1981-4526 • PPG-LET-UFRGS • Porto Alegre • Vol. 10 N. 01 • jan/jun 2014

Dossiê: Teorias do Processo Criativo

O real empírico e fílmico segundo Pasolini e Manoel de Oliveira

Ana Carolina Negrão Berlini de Andrade*

Resumo: Neste trabalho, pretendemos realizar uma sucinta comparação entre os pressupostos estéticos dos cineastas Pier Paolo Pasolini e Manoel de Oliveira tendo como principal foco analisar as relações que ambos mantêm com o real empírico e sua representação fílmica. Esses pressupostos estéticos foram retirados de textos escritos pelos próprios artistas e de entrevistas concedidas em uma etapa de suas vidas na qual a maturação artística atingiu o seu ápice e já se permite uma espécie de balanço.

Palavras-chave: Manoel de Oliveira; Pier Paolo Pasolini; Cinema.

Abstract: This work intends to do a short comparison between the film-makers Pier Paolo Pasolini and Manoel de Oliveira aesthetic ideas keeping the analysis of the relations held by both with the real empirical and filmic as the main focus. These aesthetic ideas were taken from texts written by the artists themselves and from interviews that were given in a time of their lives where the artistic ripeness had reached its roof which possibilities a kind of overview.

Keywords: Manoel de Oliveira; Pier Paolo Pasolini; Cinema.

Neste trabalho, pretendemos realizar uma sucinta comparação entre os pressupostos estéticos dos cineastas Pier Paolo Pasolini e Manoel de Oliveira, tendo como principal foco analisar as relações que ambos mantêm com o real empírico e sua representação fílmica, ou seja, pretendemos delinear as concepções de mimesis dos cineastas. Os pressupostos estéticos que deram origem a essa indagação foram retirados de textos escritos pelos próprios artistas e de entrevistas concedidas em uma etapa de suas vidas na qual a maturação artística atingiu o seu ápice e já se permite uma espécie de balanço.

No caso de Manoel de Oliveira, o qual ainda está vivo e produzindo, selecionamos algumas entrevistas concedidas nos últimos dez anos, destacando entre essas a entrevista dada ao idealizador da Mostra Internacional de Cinema, Leon Cakoff, publicada em livro (MACHADO, 2005). Já no caso de Pasolini, escolhemos o livro *Empirismo eretico* (2000), um livro póstumo no qual foram reunidos artigos de teor cultural publicados na imprensa italiana entre os anos sessenta e setenta. Além disso, utilizamos a última entrevista de Pasolini, concedida a Jean Duflot pouco tempo antes de sua morte e também publicada postumamente em livro (DUFLOT, PASOLINI, 1983).

Nossa motivação, ao escrever brevemente sobre esses artistas, é estabelecer uma relação entre dois grandes cineastas praticamente contemporâneos e que, *a priori*, parecem ter

* Graduada em Letras Português/Italiano pela UNESP (2007). Mestre em Letras/Teoria da Literatura pela UNESP (2010). Doutoranda em Letras/Estudos literários pela UNESP.

mais diferenças do que semelhanças, a começar pelas ideologias de cada um, as quais influenciam, ao menos indiretamente, as suas produções. Para além das diferenças, ambos os cineastas discutem o real, e suas representações como elemento fílmico responsável pela mimesis cinematográfica. Essa característica comum será enfatizada, dada a sua importância na produção artística e nos pressupostos estéticos dos referidos cineastas, conforme veremos.

Assim, ambos partem do pressuposto que a matéria cinematográfica por excelência é o mundo natural, a própria realidade, sem o qual não existiriam os filmes. É importante ressaltar, no entanto, que o real, em si mesmo, é inapreensível, e toda menção a ele já é uma leitura, uma produção de sentido que o torna comunicável. Sendo assim, nos focaremos na concepção de real *para* os cineastas, ou seja, na leitura que eles fazem da realidade e como essa leitura influencia as estéticas, e simulacros, de suas obras.

No caso de Manoel de Oliveira, a importância do real para o cinema é dividida em dois aspectos: se de um lado a temática é retirada do mundo empírico, mais propriamente da História e das suas memórias, por outro é a realidade que fornece material concreto para a construção da estrutura fílmica, de modo que há uma distinção entre a função temática e estrutural do empírico nos filmes.

Esse primeiro aspecto fica claro quando o cineasta português diz que respeita “[...] muito a história porque ela é a retenção da memória, e somente sobre esta é possível fazer história. História é, pois, memória, e sobre ela alicerçamos a nossa vida, e sobre a memória dela construímos os nossos filmes. Não vejo outras bases” (MACHADO, 2005, p. 43). O mesmo cineasta ainda afirma:

[...] o que se transporta para o cinema é, de fato, o pensamento, transportam-se, enfim, os pensadores fortes, as histórias mais interessantes e, automaticamente, universais. Portanto, o cinema será, como arte, a única que *simula a vida real*, e, portanto, a única memória histórica ou ficcional que repõe as coisas *como se fora a própria vida*. Memórias lembradas.

(MACHADO, 2005, p. 57 – grifos nossos)

Nessas passagens, a função temática da realidade, representada pela História, fica explícita, ao mesmo tempo em que se delineia o aspecto de simulação presente nos filmes. Já o segundo aspecto da abordagem da realidade pelo cinema, isto é, a importância do real na construção estrutural do filme, fica explícita quando Oliveira se refere à escolha dos atores e do trabalho desenvolvido com os mesmos:

Quer dizer que, a partir daí, o ator passa a ser o personagem. Ele vai dar o seu corpo, a sua cara, a sua voz, seus gestos, suas atitudes, etc. Portanto, o personagem morreu, e agora é o próprio ator o personagem. É isso que faz com que, bem escolhido, ele faz o papel porque ele é o personagem.

(GARDNIER; OLIVEIRA, 2004, s/p)¹

Oliveira se refere, portanto, aos atores e à realidade como significantes do filme, por meio dos quais esse se estrutura e se torna possível. Assim, ao invés de palavras como suporte para narrativa, como acontece na literatura, temos elementos da própria materialidade que, devidamente trabalhados pela leitura operada pelo cineasta, se tornam o meio que possibilita a existência dos filmes.

Em outra entrevista, Manoel de Oliveira repete a mesma concepção, acrescentando que “o personagem, que era abstrato, ganha corpo” por meio do ator (MACHADO, 2005, p. 28). Ou seja, é a existência concreta, empírica do ator que instaura a existência ficcional, antes abstrata, do personagem. A realidade é, portanto, responsável por fornecer a “matéria prima” cinematográfica.

No entanto, como bem nota Manoel de Oliveira, ao contrário do teatro, no Cinema a coexistência do personagem e do ator não é possível, dado que no produto cinematográfico final, a existência do personagem é a única que se mantém (MACHADO, 2005, p. 28), pois aquilo que assistimos é um simulacro de uma pessoa e de uma realidade, cujas existências físicas não existem em simultaneidade ao filme, porque o cinema, por definição, é “um fantasma da realidade” (MACHADO, 2005, p. 69).

Dessa forma, novamente a realidade empírica é relacionada à construção fílmica, sendo que a construção do personagem, a nosso ver, exemplifica a abordagem do real por Oliveira e a definição de sua função na construção da obra como um todo, e não apenas do personagem, que é um elemento fílmico dentre outros, hipótese comprovada pelo próprio Oliveira, o qual afirma que:

A realidade imagética é o fantasma de uma realidade que passou, ou que existe em outro lugar. Assistimos à saída dos operários das fábricas dos irmãos Lumière, o primeiro filme do cinema, mas sabemos que essas fábricas já não existem, bem como não existem mais as pessoas que saíam das fábricas. Porém, o fantasma daquela realidade existe e continua lá, a projetar-se na tela. Isso é realmente qualquer coisa de extraordinário.

(MACHADO, 2005, p. 69)

Isto é, a corporalidade do ator, a concretude dos objetos, etc. são tomadas como empréstimo para que os filmes existam e passem do abstrato para o concreto, sem esquecer que a realidade vista nos filmes é um simulacro. Portanto, da mesma maneira que os personagens literários são “seres de papel” (CANDIDO, 1998), os personagens cinematográficos seriam “seres de celuloíde”, como os demais elementos presentes no filme,

¹ Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/66/entrevistamanoeloliveira.htm>

pois são construídos artisticamente e só existem mediante o suporte do meio a partir do qual são veiculados.

Nesse ponto, Pasolini também desenvolve argumentos que envolvem os atores/personagens como representantes da relação mantida entre cinema e realidade. Para ele, a matéria fílmica por excelência é o real, todavia, ao contrário de Oliveira, o cineasta italiano desenvolve uma série de reflexões, as quais resultam em uma teoria que explica a importância da realidade para o cinematográfico. Segundo Pasolini, existe uma “linguagem da realidade”, pois esta é um sistema semiótico, a partir do qual os demais se desenvolvem, é o UR-código, ou o código dos códigos (PASOLINI, 2000, p. 281, tradução nossa). De maneira que a realidade, como “código da realidade vivida” (PASOLINI, 2000, p. 293, tradução nossa), precede todos os tipos de comunicação. De tal modo que:

Se o cinema não é mais do que a língua escrita da realidade (que se exprime sempre através da ação), isto significa que ele não é nem arbitrário nem simbólico: ele representa, portanto, a realidade através da realidade, quer dizer, concretamente, através dos objetos da realidade que uma câmera reproduz, momento a momento [...].

(PASOLINI, 2000, p. 137, tradução nossa)

Percebemos, a partir desse excerto, que as visões de Pasolini e Oliveira se comunicam, ao menos em relação à representação ficcional, construída através do real. E é exatamente a “linguagem da realidade” que determina a escolha dos atores nos filmes do cineasta italiano, pois, segundo suas concepções, as características pessoais dos atores trazem para a obra elementos autênticos, os quais não podem ser conseguidos somente pela interpretação, daí a preferência de Pasolini pelos atores amadores:

Prefiro trabalhar com atores escolhidos na vida, ao acaso, quer dizer, escolhidos pelo que me parecem exprimir na inconsciência, com não-profissionais. O ator profissional tem demais a obsessão do natural e do floreado. Ora, odeio o natural (que o ator exagera, além disso, na maior parte do tempo, por medo de falhar nas nuances); detesto, em arte, tudo o que se aproxima do naturalismo.

(DUFLOT; PASOLINI, 1983, p. 131)

Pasolini acredita, portanto, que a fisionomia dos atores, a classe social, a idade etc. acrescentam valor aos personagens ao remeterem diretamente à realidade empírica, a qual obrigatoriamente instaura *significados*. Há, portanto, similitude entre as opiniões de Oliveira e de Pasolini, que creditam à realidade um papel fundamental na construção não só dos personagens, de maneira restrita, mas do filme como um todo.

No entanto, o trabalho com os atores é fundamentalmente diferente na produção ou concepção desses cineastas e isso se dá, sobretudo, pelos conceitos que cada um tem acerca da natureza do Cinema e suas funções. Enquanto Pasolini dá ênfase à montagem, a partir da qual

“não sobra mais muita coisa do jogo pessoal dos atores” (DUFLOT; PASOLINI, 1983, p. 132), Oliveira destaca a importância do ator na sua maneira de criar filmes, em detrimento da montagem²:

[...] eu faço planos muito longos, e ele (Cakoff) é testemunha. O ator está ali presente por um longo tempo, sem pausa. [...] Nesses momentos, não há montagem. [...] Os atores gostam de trabalhar comigo porque sua presença na tela é duradoura. O público fraco não gosta, porque o movimento entretém muito mais, ou seja, a correria do ator de um lado para outro.

(MACHADO, 2005, p. 28)

Essa diferença advém, sobretudo, da postura assumida pelos cineastas frente à realidade, como é possível perceber na afirmação de Pasolini, o qual, antes de contrapor a montagem ao jogo dos atores, diz que a sua

[...] maneira de filmar volta resolutamente as costas ao ensinamento neo-realista... O neo-realismo, para imitar a vida, serve-se de planos longos, de seqüências que procuram reproduzir o ritmo da vida cotidiana, real... De minha parte, esforço-me por reconstruir tudo, por não reproduzir naturalmente o que se passa na vida. Faço uso do contracampo para evitar precisamente a narrativa longa. Fica bem evidente neste caso que o jogo de um ator acaba sendo aí mutilado, ou antes fragmentado, e que ele não pode mais lançar mão de seus efeitos habituais.

(DUFLOT; PASOLINI, 1983 p. 131-132).

Essa citação é essencial para diferenciarmos e definirmos as estéticas pasoliniana e oliveriana, pois nos mostra *como* o empírico é entendido e apreendido por Pasolini, em contraste com a opinião de Manoel de Oliveira. No caso de Pasolini, sua leitura do real não era mediada, como ele mesmo assume, pelo viés naturalista, pelo contrário, visto que tematicamente a apreensão da realidade nos seus filmes é mediada por meio de mitos. Manoel de Oliveira, por sua vez, tem uma abordagem (e uma leitura) mais memorialista e naturalista do mundo, como podemos perceber pela relação estabelecida entre história e cinema, já mencionada, em que as bases do cinema coincidiriam com a História e a memória.

Assim, a partir dessa diferença ideológica, podemos elencar algumas características decorrentes de dois modos de se enxergar o real e a sua função na elaboração cinematográfica. Como já citamos, Pasolini atribui importância ímpar à montagem e ao uso de campo/contra-campo no registro das imagens. Da mesma maneira, Pasolini não faz uso, ou subverte o uso, do plano seqüência, porque o “Cinema ideal” corresponderia idealmente à realidade *tout court*, do mesmo modo que, ainda idealmente, ambos se caracterizam por um

² Nas páginas iniciais do livro que contém a entrevista de Oliveira à Cakoff, há a reprodução de um diálogo mantido entre Oliveira e o ator e cineasta polonês Jerzy Stuh. Neste diálogo, é abordada exatamente a mesma questão, do ator e da montagem em relação à construção do personagem. Assim, fica muito evidente que os cineastas divergem justamente no que diz respeito à importância da montagem. A citação reproduz a resposta de Oliveira à Stuh, o qual afirma: “Quando o ator não está mais presente, todo o personagem fica nas mãos do diretor. É ele quem decide: agora teremos um primeiro plano, depois fazemos um plano geral etc.” (MACHADO, 2005, p. 21-33).

plano sequência infinito. Segundo Pasolini, disso decorre o caráter naturalista, do procedimento, o qual é evitado veementemente pelo cineasta italiano:

Em suma, conceber o cinema como um plano sequência infinito e contínuo nada tem de naturalista. Bem ao contrário! Em compensação, o plano sequência, aplicado concretamente, nos filmes, é um processo naturalista (em si: mas ele não o é se é corrigido pela oposição de outros processos). Eis por que evito o plano sequência, porque ele é naturalista e, portanto ... natural. Meu amor fetichista pelas “coisas do mundo” impede-me de vê-las como naturais. Ele as consagra ou as desconsagra, uma a uma: ele não as liga em sua fluidez exata, ele não tolera esta fluidez. Ele as isola e as idolatra com maior ou menor intensidade.

(DUFLOT; PASOLINI, 1983, p. 140)

Desse modo, apesar de ambos os cineastas terem uma visão parecida quanto aos mecanismos que simulam a realidade com maior eficácia, Pasolini renega o plano-sequência justamente por acreditar na máxima proximidade entre este procedimento e a apreensão e representação mais objetivas, do mundo empírico, sendo que sua intenção ao construir seus filmes é exatamente contrária, porque visa “devolver” à realidade (e à sua leitura) o seu lado fantástico, mítico, eliminado do mundo neo-capitalista³.

Manoel de Oliveira, por outro lado, acredita no uso de mecanismos “objetivos”, que permitam o desaparecimento do cineasta como enunciador e a total adesão do espectador à história narrada, a qual parece construir-se por si, sem interferências externas. Além disso, os procedimentos objetivos, que simulam a realidade com eficácia, enfatizam a atuação do ator⁴, valorizando o texto e, os diálogos, elementos essenciais, segundo Manoel de Oliveira, para a fruição do Cinema, que é História.

A verdade é fixa, ou seja, o plano fixo é o mais próximo da objetividade. A montagem, ou seja, a mesma cena em vários planos, é o afastamento da subjetividade, porque esta é como um globo forrado de espelhos possíveis em cada cena. Porque a cena que se vê daqui não é a mesma que se vê de qualquer outro lado. Porém, desse único lado, a verdade é outra coisa. Há, ainda, outro aspecto: a câmera fixa é uma chave extraordinária, pois se torna objetiva. Nos filmes falados, cujo diálogo é rico, a atenção é necessária e não se deve distrair o espectador do que diz o ator, porque o movimento distrai. E, em terceiro lugar, dessa maneira, a presença do realizador não se faz sentir. Quando a câmera se move, logo se sente que alguém a fez mexer. O diretor deve apagar-se, não se deve fazer sentir o filme. Esse é um dos segredos de um diretor.

(MACHADO, 2005, p. 29)

Ou seja, Oliveira valoriza um “realismo formal”, conforme mencionado por Ian Watt acerca do surgimento do romance (2010), de tal maneira que aquilo que a narrativa representa parece a própria realidade, sem mediações. Para isso, o cineasta acredita em um pretense

³ Denominação dada por Pasolini ao desenvolvimento do capitalismo no qual as próprias relações sociais foram subvertidas em função de uma homogeneização ao modelo do capital e da classe burguesa.

⁴ Lembrando que, para Manoel de Oliveira, o excesso de movimentações nas cenas acrescentarem dinamismo à cena, mas distraem a atenção do espectador dos elementos primordiais do Cinema: o texto, os diálogos, em suma, da História.

desaparecimento do autor em face à sua obra, um tom objetivo desejado pelo cineasta português e absolutamente indesejado por Pasolini, o qual subvertia os seus planos sequências, no geral por meio de algum procedimento metalinguístico, de maneira a “quebrar” a naturalidade do procedimento e fazer o espectador perceber que aquilo que ele assiste é uma ficção, elaborada por um artista, e não “a” realidade. Com isso, chegamos à hipótese de que, ao contrário de Pasolini, a manipulação do real realizada por Oliveira é implícita, e não explícita, como é o caso do cineasta italiano.

Para além dessa diferença, os artistas se comunicam no que diz respeito, por exemplo, aos múltiplos aspectos da realidade, mencionados por Oliveira e que também nos remetem à Pasolini, para quem a realidade é exatamente uma sucessão de planos sequências vistos de vários lugares diferentes, como sugere a metáfora do globo de luz, que espelha pequenas parcelas do real, mencionada por Oliveira. De acordo com o cineasta italiano são essas várias perspectivas que, em conjunto, compõe idealmente a realidade, a qual só é apreensível hipoteticamente.

Daí advém a importância da montagem, que oferece um recorte específico, uma parcela da realidade dotada de sentido. Para PASOLINI (2000), a montagem é que define um significado para o filme, da mesma maneira como a morte faz em relação à vida. Isso significa que essa Realidade, múltipla, só poderia ser apreendida por meio de fragmentos, os quais são unidos por meio da ação coesiva individual e criadora do artista, ação essa que instaura significados e a uma realidade própria.

Apesar de Oliveira também acreditar na função interpretativa do cineasta, ele não acredita na função criadora, devido a sua religiosidade, a partir da qual defende que:

Não há outro Criador (além de Deus). Evidentemente, o diretor é um intérprete do texto e do contexto. É um intérprete, mas não um absoluto. Um mesmo filme, um mesmo argumento, feito por mim é de uma maneira e feito por você é de outra maneira. O que não quer dizer que a sua maneira seja melhor do que a minha [...].

(MACHADO, 2005, p. 31)

Novamente, percebemos que a conexão ideológica mantida com a realidade define as estéticas e as concepções artísticas de ambos os cineastas. No caso específico de Manoel de Oliveira, o qual acredita em uma abordagem mais “objetiva” (ainda que não naturalista), sua postura frente aos filmes é diversa da de Pasolini, na medida em que o cineasta português não se vê como instaurador de mundos, mas puramente um intérprete de um sistema já existente.

No caso do cineasta italiano, defensor do “cinema de autor”, a posição é inversa dado que, apesar de também defender a interpretação da realidade pelos cineastas, sobretudo

através da montagem, Pasolini crê que esta instaura um significado e cria *uma* realidade, um mundo, que passa a existir ficcionalmente somente pela ação do artista:

A diferença entre o cinema e o filme, todos os filmes, consiste justamente nisso: o cinema tem a linearidade de um plano seqüência infinito e contínuo – analítico – enquanto que os filmes têm uma linearidade potencialmente infinita e contínua, sintética. Há autores que procuram, por uma espécie de amor indulgente e naturalista pelas coisas do mundo, reproduzir em seus filmes a linearidade analítica, uma que tenha o máximo possível da duração da realidade; outros, ao contrário, são partidários de uma montagem que torne esta linearidade o mais possível sintética. (pertença, do meu lado, a esta última categoria).

(DUFLOT; PASOLINI, 1983, p. 140)

Pasolini utiliza a síntese, a combinação de fragmentos da realidade, entendida como material fílmico, para instaurar o sentido que dá origem à criação artística. Tendo em vista as considerações feitas por Manoel de Oliveira quanto aos seus cuidados com a interpretação do ator, a pouca movimentação da câmera, etc. podemos pensar que ele, por outro lado, se encaixa no outro grupo citado por Pasolini, o qual prefere uma “linearidade analítica” que “tenha o máximo da duração da realidade”. No entanto, ao contrário do que pensa Pasolini sobre os motivos que levam um cineasta a aderir à “linearidade”, Manoel de Oliveira pretende, a nosso ver, tirar a sua interpretação da realidade, justamente pelo método contrário do utilizado por Pasolini isto é, deixando-a transcorrer frente aos nossos olhos.

Isto é, não nos parece que as escolhas de Manoel de Oliveira sejam motivadas por “um amor indulgente” pela realidade. Novamente, estamos em meio a um problema ideológico, devido às posturas que Manoel de Oliveira e Pasolini adotam em relação à realidade. Se Pasolini, por meio da subversão do naturalismo, pretende recriar o lado fantástico da realidade, como vimos, Manoel de Oliveira pretende o mesmo, mas por vias opostas. Para ele

O cinema é movimento, mas movimento é tempo. A arte de mover a câmera o menos possível. E a câmera fixa é, em certas situações, qualquer coisa de extraordinário, porque contraria a idéia de tempo e movimento. [...] É como um plano fixo do qual, subtraído o movimento, também lhe é tirado o tempo. Eu diria: uma simulação da eternidade. Nem tempo nem lugar. Se o diretor der movimento, tira a eternidade. Eternidade parece ser a ausência de movimento, logo, de tempo. Eis uma das qualidades da fotografia quando não trata do instantâneo de um movimento. Se nesses planos encontro essas qualidades, porque não me aproveitar delas? Assim, tiro delas proveito, para enriquecer a expressão e dar força total ao ator, que é figura fundamental. A minha angústia é a escolha do ator para o personagem. Se escolho mal o ator para o personagem, estou perdido. Se acerto, o filme está ganho.

(MACHADO, 2005, p. 30)

Ou seja, para Manoel de Oliveira, a câmera fixa, objetiva, sem movimento é algo “de extraordinário” justamente porque contraria a “natureza” do cinema (e da realidade), eliminando o tempo e criando um aspecto de eternidade que, em última instância, é a própria característica da arte, eternizar significados.

Isso nos mostra que, por um motivo muito parecido, quebrar o naturalismo em favor da significação, ambos os cineastas têm usos diferentes do plano sequência: Pasolini visa recriar o mítico, o lado fantástico da realidade, romper com as significações pré-existentes e banalizadas da realidade. Portanto, ao usar extensivamente estruturas metalinguísticas, Pasolini reitera o caráter discursivo de toda obra, questionando a sua própria existência, a sua validade como veiculadora de significados, etc. de modo que os significados da realidade culturalmente instaurados são criticados.

Oliveira, por sua vez, pretende eternizar o momento que interpreta ao “forçar” a sua duração. Isto é, ao “exagerar” um aspecto naturalista, prolongando a duração daquilo que filma, ao criar situações onde o tempo parece não passar, Oliveira enfatiza a narrativa contada, através de um procedimento que somente superficialmente é naturalista e que difere da usual abordagem objetiva da História. Dessa maneira, ambos, cada um a seu modo, usam o plano sequência diferentemente, mas com objetivos próximos, ou ao menos paralelos, pois o modo como ambos pretendem retratar a realidade perpassa pelo uso de procedimentos naturalistas subvertidos.

É ainda a ideologia estética dos artistas que os diferencia quanto ao uso de movimentos de câmera: para Pasolini, esses movimentos são altamente recomendáveis e se aproximam do cinema de poesia, uma vez que transformam a naturalidade do Cinema e fazem reconhecer a marca autoral de quem executa esses movimentos com fins específicos. Oliveira acredita, no entanto, que o excesso dos movimentos de câmera distraem o espectador do texto, da atuação dos atores, etc., além de serem típicos do cinema hollywoodiano, de grande escala (odiado pelos dois cineastas). Essa postura exemplifica a já mencionada relação do cineasta português com o aspecto autoral dos filmes, de maneira que, além das críticas feitas ao uso dos movimentos de câmera, podemos perceber uma tentativa de se retirar do papel de enunciador e criador da obra de arte.

Pasolini diz, enfim, que

É por isso que, no meu cinema, o plano sequência é totalmente substituído pela montagem. A continuidade e a infinitude linear deste plano sequência ideal que é o cinema, como língua escrita da ação, se faz continuidade e infinitude linear “sintética”, graças à intervenção da montagem.

(DUFLOT; PASOLINI, 1983, p. 140, grifo nosso).

Essa citação, além de explicitar os aspectos envolvendo a *mimesis* naturalista e a sua prática fílmica, já discutidas, chama atenção para a diferenciação que Pasolini faz entre o Cinema ideal e suas realizações concretas, os filmes: o primeiro seria o equivalente da *Langue* saussuriana, enquanto os filmes se aproximariam das *Parole* (PASOLINI, 2000, p.289-290).

Apesar de Oliveira não pretender, como Pasolini, estabelecer uma teoria ou concepções formais acerca da estética que desenvolve, a distinção entre *Langue*/Cinema versus *Parole*/filmes poderia relacionar-se com a questão explorada por Oliveira quanto aos “fantasmas” que o cinema reproduz, pois apesar de Cinema e realidade partilharem um código, apenas um é concreto e estabelece uma leitura específica, direcionada da realidade, enquanto o outro é virtual. Desse modo, pensando nessa analogia, os fantasmas mencionados por Oliveira seriam, na verdade, a concretização fílmica, enquanto a realidade permaneceria ideal e inapreensível em sua totalidade, como é o Cinema ideal.

As distinções acima citadas (*Langue versus Parole*, simulacro da realidade versus a própria realidade) encontram eco em outra analogia feita por Oliveira, na qual este assume que há no cinema um “ser” e um “ente”. Assim, Oliveira, retomando Derrida, acredita em uma existência “espiritual” ou conceitual do cinema, a qual é expressa pelo aspecto físico e concreto retirado da realidade:

E ele (Derrida) fazia uma distinção, por exemplo, entre o “ente” e o “ser”. O “ente”, digamos de uma forma simplória, é o físico, e o “ser” é o psíquico, digamos, corpo e alma, tomando-se alma por espírito. Porém, ente e ser são uma coisa só, são a pessoa. Na desconstrução, ele separa as partes, mas uma parte não existe sem a outra – não sei se me explico bem. [...] Isso é muito interessante, porque para se ver verdadeiramente em profundidade a riqueza de um filme deve-se ir também, de certo modo, à desconstrução. Através do que se vê há o que não se vê. [...] Embora seja um bocadinho mais difícil de compreender, existe, no cinema, o ser e o *être*. A gente vê o ente mas está a mostrar o ser, ou a gente está a mostrar o ser para dar a visão do ente.

(MACHADO, 2005, p. 70-71)

Ou seja, as concepções se atrelam na medida em que ambos os cineastas percebem uma subdivisão da imagem fílmica naquilo que seria o objeto cinematográfico concretizado e aquilo que seria a sua matéria-prima, com a qual, hipoteticamente, se confunde. Dessa maneira, aquilo que Oliveira define como “ser” do cinema, pode ser entendido como o fílmico em sua concretização, que estabelece um sentido e um significado a uma parcela de realidade que, apesar de estar presente, não é correspondente ao real em si ou ao Cinema ideal, sobre o qual discorre Pasolini.

Em outro momento, o cineasta português ainda discute a questão, ao retomar Aristóteles para problematizar uma de suas afirmações:

Como diz o filósofo grego, cujo nome não me recordo agora: “A alma não pode pensar sem uma imagem”. [...] O que quero dizer com isso é que, lembrando o filósofo, se “a alma não pode pensar sem uma imagem”, então o cinema é a expressão da alma. Não se pensa sem uma imagem, e, quando se perde a imagem, perde-se a alma – pensando-se a imagem como figuração da alma...

(MACHADO, 2005, p. 33)

Esta citação é anterior àquela na qual Oliveira distingue ente e ser, mas a relação entre as duas é latente, afinal, o ser cinematográfico se dá, justamente, através do ser concreto e de sua imagem, sem a qual os significados propostos pelo filme não seriam apreensíveis ou reproduzíveis, de maneira que a ideia de figurativização, também presente na semiótica, então se completa, pois é por meio da escolha de vocábulos ou imagens que o conteúdo presente a nível elementar vem à tona. Assim, ambos os artistas acreditam na duplicidade da imagem fílmica e problematizam a questão representativa do Cinema, o qual ilude ser a própria realidade, como bem nota Oliveira.

Ainda falando desse caráter duplo (e dúbio) da imagem cinematográfica, podemos citar a questão do espelho, desenvolvida por Pasolini. Para este, o estudo do espelho remete (e reflete) à própria realidade, pois, assim como a invenção da escrita gerou uma reflexão sobre a linguagem oral, o cinema, como “língua escrita da realidade” instaura a análise sobre a própria realidade. Nesse caso, ao analisar o cinema, cuja matéria prima para ambos os artistas é a própria realidade, fatalmente esta seria esmiuçada, dominada, no sentido de entendê-la melhor.

Segundo Pasolini, assim como a invenção da escrita fez com que a própria linguagem fosse revelada ao homem, o qual passa a usá-la conscientemente, o cinema, como “língua escrita da realidade”, exerce a mesma função em relação ao real, já que a partir do momento em que este é registrado, passa a fazer parte da nossa consciência, mudando, assim, nossas concepções e evidenciando os modos de apreensão da realidade, os quais poderiam passar despercebidos. Por esse motivo o espelho é a figura utilizada para exemplificar o conceito apresentado:

O estudo do espelho reporta fatalmente ao estudo de si mesmo. Assim sucede a quem estuda o cinema: como o cinema reproduz a realidade, termina por reconduzir ao estudo da realidade. Mas em um modo novo e especial, como se a realidade fosse descoberta através de sua reprodução, e certos mecanismos expressivos seus saltassem para fora somente nessa nova situação ‘refletida’.

(PASOLINI, 2000, p. 232, tradução nossa)

O que também é verdade para Manoel de Oliveira, o qual acredita na função edificadora do cinema a partir do reconhecimento da História, sem a qual não há humanidade, em sentido lato, nem identidade, em sentido estrito. Além disso, é o Cinema, baseado na História e na memória que fornece exemplos de situações, as quais, quando devidamente experimentadas pelo espectador, auxiliam na sua formação. Antônio Candido tem opinião semelhante em relação à literatura, como podemos ver no ensaio “A literatura e a formação do homem” (1972), sendo que ambas as visões se filiam à catarse aristotélica.

De qualquer maneira, é pela sua ilusão de realidade que o Cinema instaura outro de seus paradoxos, pois, como diz Pasolini, apesar da realidade ser objetiva, ligada temporal e espacialmente ao seu contexto, o cinema é majoritariamente onírico, porque a linguagem das ações é pré-gramatical e pré-morfológica, é a linguagem dos sonhos (PASOLINI, 2000). O que se conecta com outra concepção de Manoel de Oliveira, o qual, quando questionado a respeito, também relaciona os sonhos ao cinema e este à realidade e ao “inconsciente”:

Mas são, de fato, imagens do inconsciente, porque oníricas. Os sonhos não têm nem som, nem cor. Portanto, aqueles filmes tinham um efeito idêntico ao dos sonhos. Nos davam a magia dos sonhos, pois, enquanto sonhamos, estamos perfeitamente integrado àquilo que sonhamos. E o que víamos no cinema mudo tinha o efeito de um sonho. Os planos eram demorados, as expressões dos intérpretes penetravam o espectador... Por meio de sua aparência, eles pareciam extrair a alma diante do espectador.

(MACHADO, 2005, p. 54)

Essa afirmação é ainda corroborada em outra afirmação, em entrevista para Gardnier. Nota-se, contudo, que a relação entre sonho e cinema é relativizada por Oliveira no tocante ao cinema falado, já que a inserção da palavra-som na técnica cinematográfica torna a representação do real muito mais próxima e se afasta do campo onírico:

O cinema era um sonho, porque o sonho não tem nem voz nem som, só tem imagem. O cinema mudo, para dar o apito da locomotiva que ia partir, tinha que filmar o vapor a sair e a gente sabia que era o apito. Hoje em dia a gente não precisa mais disso. O cinema, quando ganhou a palavra e o som, enriqueceu-se e saiu do campo onírico para o campo real. Aproxima-se muito mais da vida. Não há nenhuma arte, nem o teatro, que iluda a vida como o cinema. Nem a pintura, nem a literatura, nem a arte abstrata.

(OLIVEIRA, GARDNIER, 2004)⁵

Ou seja, a crença na filiação entre sonho, realidade e cinema é outro elemento comum entre os artistas. Oliveira, além de distinguir o sonho do Cinema pela sua falta de diálogos e cor⁶, aborda a natureza paradoxal do Cinema, a qual é simultaneamente onírica e objetiva. Inclusive a referência à ilusão de realidade operada pelos filmes do cineasta português aproxima-se muito das concepções pasolinianas, que problematizam a mesma questão, como vimos.

Ao reforçar o caráter ilusionista do cinema em relação à realidade, Oliveira estabelece contato com as ideias de Pasolini, para quem o cinema utiliza a realidade como ícone de si, ou seja, não há mediação entre o objeto e o significado, como em uma linguagem conceitual, metafórica e simbólica, como é o caso da língua verbal/escrita. Todavia, além da objetividade,

⁵ Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/66/entrevistamanoeldeoliveira.htm>

⁶ Como podemos ver pelo filme o estranho caso de Angélica, no qual as cenas de sonho são filmadas em preto e branco.

Pasolini também atribui o aspecto onírico do cinema ao seu caráter pré-linguístico e pré-morfológico, de tal maneira que a natureza do Cinema é, portanto, paradoxal.

Oliveira, ao menos indiretamente, pontua as mesmas questões, afinal, para ele o cinema é pragmático, pois reproduz a vida, e ao mesmo tempo é onírico, porque relacionado ao inconsciente, a um imaginário coletivo da humanidade, o que nos remete aos mitos dos quais fala Jung, e se relaciona com o uso dos mitos por Pasolini. Este utiliza o cinema para recriar uma experiência sacra e mítica da realidade a qual já não é mais possível na sociedade neo-capitalista, responsável pela fragmentação da unidade do Homem e pelo desaparecimento do mítico:

[...] A “mitificação” da natureza implica a “mitificação” da vida tal como ela é concebida pelo homem antes da era industrial e tecnológica, quer dizer, à época onde nossa civilização se organizava em torno dos modos de produção agrária (“o eterno retorno”: Mircea Eliade) [...] Minha idéia precisa sobre este ponto é que somente aqueles que acreditam no mito são realistas, e vice-versa. O ‘mítico’ é apenas a outra face do realismo.

(DUFLOT; PASOLINI, 1983, p. 74 – grifo do autor)

Nessa declaração, percebemos que, para Pasolini, o mito é um modo de interpretar a realidade, de se relacionar com a mesma, de tal maneira que não é possível separar o Homem de seus mitos, os quais justamente por serem um patrimônio comum à humanidade fazem parte do imaginário coletivo ou, como diz Oliveira, fazem parte do nosso inconsciente.

Essa realidade mítica, a qual conserva o aspecto fantástico – e sacro – da vida, é referida várias vezes por Pasolini que, inclusive, manifesta em sua entrevista à Dufлот sua admiração pelas comunidades não participantes do neo-capitalismo, citando Eliade com certa recorrência. Essas sociedades mantêm características arcaicas interessantes para Pasolini pela leitura que fazem do mundo, mítica, mas também integradora.

Assim, os rituais míticos são humanistas, ao contrário das sociedades modernas nas quais a tecnologia vai, pouco a pouco, automatizando o homem. E é justamente com essa intenção, de enfatizar o Homem e a natureza fantástica da realidade (contra a automatizada pelas máquinas), que Pasolini faz uso de Mitos e de histórias Bíblicas. No caso dessas últimas, Pasolini deixa claro que o mais interessante nessas narrativas é, justamente, seu relacionamento com os rituais míticos das comunidades católicas arcaicas, os quais fundiam elementos tipicamente pagãos aos dogmas da Igreja Católica.

É interessante notar que Manoel de Oliveira também discursa sobre o vínculo com a terra (vínculo este experimentado pelo cineasta), sob um viés também mítico, haja vista suas declarações, as quais abordam, por exemplo, a integração do Homem na natureza, no Uno, de

tal modo que, apesar de não se referir aos Mitos, ele se refere a uma integração universal entre seres e coisas, concepção relacionada ao mítico.

Além disso, o cineasta português acredita que a verdadeira significação do mundo não está disponível a nosso alcance, pertencendo apenas ao “Criador”. No entanto, o que é interessante é que, mesmo partindo desse pressuposto, Manoel de Oliveira acredita que o cinema, cuja função e natureza relacionam-se com a memória, ultrapassa a mera criação individual de um diretor ou de uma cultura de um dado período, mas se alargam em direção a uma espécie de patrimônio cultural humano prévio e antecedente (MACHADO, 2005, p. 64-65).

Esta ideia, da inapreensão do significado verdadeiro do real, também é correlata às concepções míticas, para as quais há, no real, um significado além das aparências, um dos motivos que leva Pasolini a utilizar esses mitos para questionar e propor significados a partir da realidade filmada, pois as realizações artísticas de Pasolini são tentativas de descontextualizar, desautomatizar a realidade e os significados prévios, a fim de recriar esse aspecto onírico típico da realidade. Também para Pasolini a realidade tem um significado próprio, além daquele que damos a ela, pois apesar de ser possível interpretarmos os significados das ações reais, a “verdadeira” significação da realidade transcende a aparência, os significados primeiros, ideia que é coerente com o mito.

Para recriar esse caráter onírico da realidade, Pasolini subverte procedimentos cinematográficos naturalísticos, pretendendo, com isso recriar um sonho onde se adquire consciência da mesma realidade que, alterada, serviu de matéria cinematográfica. Ou seja, para o cineasta italiano, o recurso ao fantástico, sobretudo por meio do mito, é naturalmente conectado à vida, na medida em que “somente aqueles que acreditam no mito são realistas, e vice-versa. O ‘mítico’ é apenas a outra face do realismo (DUFLOT, PASOLINI, 1983, p. 74), sendo que um dos meios utilizados para fundir essas duas categorias aparentemente díspares, realidade e mito, é o cinema, mais propriamente o cinema de poesia.

Como temos visto, a relação com a realidade e com o mito é importante na definição de diretrizes comuns aos trabalhos dos dois cineastas. No caso de Manoel de Oliveira, sua recusa em se intitular um criador é prova disso. Ao longo da entrevista ele tenta se eximir da reponsabilidade de ser um Criador, por conta da sua fé. Como já dissemos, de acordo com esta, ele é mero interprete de uma realidade, que propõe uma leitura da realidade, a qual é “somente” uma leitura.

O cineasta português nos remete mais uma vez ao mito, ao associar História e memória como a base cinematográfica:

A memória é uma riqueza. Sem memória, não haveria história. Por isso, respeito a memória, ou seja, respeitar a memória é respeitar a história. Nossa história pessoal é a somatória de tudo quanto passou muito antes de nós, até mesmo da humanidade e memória que os sábios nos vão dando a conhecer.

(MACHADO, 2005, p. 64-65)

Essa afirmação nos remete a uma visão mítica do mundo, pois retoma, novamente, a noção de inconsciente coletivo comum e prévio à humanidade, explicitando que Manoel de Oliveira credits à memória histórica a função de legado comum da humanidade, do mesmo modo como Pasolini utiliza os mitos.

Outro exemplo relacionado ao mito é a abordagem de ambos com o trabalho: para Oliveira, no sistema industrial, não há pensamento na elaboração do produto, ao contrário do artesanato, onde o produtor refletia e criava. Pasolini, por sua vez, acredita que o cinema, apesar de ser realizado por meio de um aparato técnico, é artesanal, pois, se nos primórdios do cinema este foi inventado para atender as demandas de uma nova classe social e uma nova visão de mundo, privilegiando a reprodução da realidade por meio da tecnologia, a partir do momento em que se produz filmes de arte, essa relação é subvertida em benefício do caráter manufaturado dos filmes, uma das características do seu “cinema de poesia”, o equivalente cinematográfico do “romanzo senza romanzo”, conforme denominação de Goldmann retomada por Pasolini (PASOLINI, 2000, p. 123).

De qualquer maneira, acreditamos que o uso dos mitos em Pasolini relaciona-se com o uso da memória histórica por Manoel de Oliveira, afinal o mítico não deixa de ser uma memória, um patrimônio cultural da humanidade recuperado por meio de narrativas, tais como as memórias. Então, tanto o mito quanto a memória histórica são veiculadores de experiências e vivências, ao mesmo tempo em que oferecem uma tentativa de abarcar a realidade, de oferecer uma explicação, ou, no mínimo, um modo de relacionar-se com ela.

Ou seja, enquanto o cineasta italiano utiliza o real para a facção dos seus filmes, ao mesmo tempo em que media a relação filme *versus* realidade por meio do mito, Manoel de Oliveira estabelece, em mais de uma entrevista, uma equação que envolve a realidade, a memória e a história como elementos compositivos não só de sua produção, mas do Cinema como arte. Este relaciona-se com a realidade por meio da memória e da história, sendo que a primeira nada mais é do que a retenção da segunda.

Referências

- ANDRADE, A.C.N.B. *Trans-formações (a)temporais em Il Decameron*: de Pasolini a Boccaccio. 2010, 2011f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto.
- CANDIDO, A. A literatura e a formação do homem. In: *Ciência e cultura*. São Paulo: USP, 1972.
- _____. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DUFLOT, J.; PASOLINI, P. P. *As últimas palavras do herege*: Entrevistas com Jean Dufлот. Tradução de Luiz Nazário. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- GARDNIER, R.; OLIVEIRA, M. Entrevista com Manoel de Oliveira. *Revista Contracampo*, n.66, 2004. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/66/entrevistamanoeldeoliveira.htm>. Acesso em: 01 fev 2013.
- MACHADO, A. (org.). *Manoel de Oliveira*: Entrevista para Leon Cakoff. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- PASOLINI, P. P. *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti, 2000.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Campanhia das Letras, 2010.